

В АДСКОЙ ВОРОНКЕ
"Александр Пушкин" М. Булгакова и
"Csapda" Ласло Немета: типологические наблюдения

Иштван Феньвеши

(Fenyvesi István, József Attila Tudományegyetem, Szlovák Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

Эти писатели – представители различных наций – не были знакомы с творчеством друг друга, поэтому в их произведениях на тему смерти А.С. Пушкина возникают аналогии, созвучия на инкаузальной основе при значительной доле специфических черт в каждом из них.¹

Булгаков не был знаком с пьесой Немета, она была написана в 1966 году.

Хотя Л. Немец о Булгакове мог читать², о постановке "Александра Пушкина" 1943 г. он не мог знать. Радиопостановка же по этой пьесе впервые прозвучала на венгерском языке в октябре 1964 года,³ а ее текст в переводе Клары Сёллёши увидел свет через

¹ Здесь речь идет о таком же инкаузальном отношении, как в произведениях других венгерских и русских писателей на схожую тему (при весьма различных уровнях качества), напр. драма Ш. Броди и поэма Д. Кедрина о Рембрандте, драмы Кароя Саса и Е. Замятина об Аттиле, биографические романы Магды Варош и Н. Тихонова об А. Вамбери, Петера Жолдоша и И. Лукаша о Мусоргском, "Петефи" Д. Ийеша и произведения различных жанров Е. Парнова, Л. Первомайского и Л. Мартынова и др. о поэте.

² В своих путевых очерках о поездке в СССР в 1934 году и Д. Ийеш, и Л. Надь писали о просмотренном ими спектакле "Дни Турбинных". Немец мог читать и то, и другое.

³ По его дневниковым записям видно: радио в это время служило для него источником исключительно известий и музыки. Относящаяся к интересующему нас времени часть дневников весьма детальна, и тем не менее, даже малейшего намека нет на то, чтобы он слышал радиопостановку, а ведь в это время уже зрел в нем замысел "Западни".

шесть лет после написания "Csapda" ("Западни"), в 1971 году. Маловероятно, чтобы он обратил внимание на венгерские издания Булгакова: в своей публицистике он зарегистрировал фамилии полсотни русских писателей, но среди них нет Булгакова.

Русская и венгерская драмы о Пушкине возникли в своеобразной точке пересечения личных судеб и концепций о роли и назначении писателя. Эти судьбы – как выбранного общего героя, так и обоих авторов, разворачивались *в общем геопространстве* Восточной и Центральной Европы, *в схожих исторических условиях* абсолютизма и тоталитаризма.⁴

Творческая история

Сегодня уже детально известно: двойственностью своей оценки "Дней Турбиных" и однозначно негативной характеристикой "Бега" и "Багрового острова" именно Сталин непосредственно содействовал политической дискредитации *Булгакова*, а вслед за тем и полному вытеснению его из литературной жизни. После ответа В. Билль-Белоцерковскому уже летом 1929 года писатель попадает в число "проклинаемых и проклятых" (выражение М. Горького, пытавшегося отстоять его, Замятина и Пильняка от "профессиональной" расправы) со всеми вытекающими отсюда последствиями (6, с. 23–24).

Пьеса "Александр Пушкин" (авторское заглавие "Последних дней") возникла в те годы (1934–35), когда для писателя уже стало "внутренним", привычным сознание вытесненности на периферию литературной жизни. Уже позади письмо к Сталину, произошел знаменитый телефонный разговор, он наслаждается "верховой милостью": может жить в Москве, быть драматургом (а иногда и

⁴ Эта драма Булгакова была предметом специального сопоставления с пьесой Я. Ивашкевича "Маскарад": И. Молнар: Драма М. Булгакова и Я. Ивашевича о Пушкине: – Slavica, XIV. Debrecen, 1977; А.А. Нинов: Пьесы 20-х годов. In: М.А. Булгаков. Пьесы 20-х годов. Л., 1989.

артистом) и писать главный роман жизни.

Поскольку переписка с начальным соавтором – В. Вересаевым опубликована, история создания пьесы может считаться в основном раскрытой (см. 7).

Две подборки цитат высвечивают такое соотношение власти и творца, которое формально относится только к Пушкину, а по существу отражает оценку автора "Дней Турбиных", "Роковых яиц", "Дьяволиады", "Багрового острова" и "Зойкиной квартиры" в "высочайших" и "просто высоких" кругах.

За неодобительно констатирующими словами царя ("У него вообще странное пристрастие к Пугачеву" – 1, с. 186) путем простой "перестановки знаков" распознаются шаблонные обвинения сотен рецензий, тщательно собранных писателем в альбомы, относительно "нездорового интереса к негативным явлениям", а в словах Николая о том, что Пугачева "с орлом сравнил!" (1, с. 186), звучит упрек в том, что и белых офицеров изобразил людьми. Игнорирование Булгаковым созданной в те годы сталинской казармы – Союза советских писателей – также звучит в злобной реплике императора: "Или он полагает, что окажет мне слишком великую честь, ежели наденет мундир, присвоенный ему?" (1, с. 185). Лицемерный стиль Сталина сквозит в пилатовском омовении рук царя, когда он заранее снимает с себя ответственность за гибель поэта: "Я никого и никогда не караю. Карает закон." (1, с. 185). После роковой дуэли Николай уже не появляется на сцене, но по его предшествующим этому событию словам ясно: он с чувством облегчения встретит весть о ней. Из записок Ермолинского знаем: на другой день после смерти Булгакова позвонили из секретариата Сталина: "Правда, что умер товарищ Булгаков?" Услышав утвердительный ответ, положили трубку. (3, с. 481).

В этом же направлении действует и мнение поддерживающих власть "коллег". Слова Кукольника ("Он давно уже ничего не пишет" (1, с. 182), или то же, наряженное в библейский образ: "Он стал бесплоден, как смоковица!" (1, с. 182)) выражают не просто способ видения литературного обывателя, за ними стоит намерение официальных кругов дискредитировать поэта.

Слова же – по существу донос – Богомазова, обращенные к

Долгорукому ("он на вас эпиграмму написал" – 1, с. 187), аккумуляруют в себе очень многое, причем и из творчества самого Булгакова (напр., его знаменитые "устные новеллы", посвященные Сталину – см. 3, с. 107–108), и мандельштамовское "Мы живем, под собою не чуя страны", оказавшееся роковым для автора. Следовательно, с точки зрения власти, "логично" было смотреть сквозь пальцы на устранение того, кто, как говорит в пьесе царь, свой "талант обратил не на прославление, а на поругательство национальной чести" (1, с. 193). Два последних слова без труда могут быть заменены сочетанием "социалистическая революция".

Остается лишь напомнить, что вслед за чуть ли не 10-летним "хождением по мукам" по театрам страны (в 1936 г. был ответ из ЦК: "не время!"), когда, наконец, была разрешена постановка пьесы, это относилось только исключительно к Художественному театру, и с ограничениями: всего два-три раза в месяц, кроме субботы и воскресения (см. 9, с. 8).

Все это в корне опровергает мнение В. Вересаева, основанное на одной личной обиде. Он, как известно, пытался убедить Булгакова: главная ошибка написанной пьесы – безучастность к общественным аспектам трагедии Пушкина (см. 7).

История создания пьесы *Л. Немета* до сих пор не рассматривалась исследователями.

Русская литература – одно из главных духовных впечатлений молодого писателя в 20-е годы. К ней его подвел отец – учитель широкого кругозора, который даже тяжелое физическое и нравственное испытание сибирского плена использовал как подлинный интеллигент: не только выучил там русский язык, но проводил и научные изыскания.

Еще будучи студентом-медиком Немет купил себе русскую грамматику, чтобы пойти по стопам отца: "Совсем еще молодым я начал учить русский: не для того, чтобы говорить, а чтобы в подлиннике читать своих любимых авторов" (22, с. 843)⁵. Через несколько лет, "за тяжелейший месяц", между смертью их первого

⁵ Все цитаты из произведений Л. Немета даются в переводе автора статьи.

ребенка и рождением второго, он прочел со словарем "Преступление и наказание".⁶ С этого момента у него возникает то специфическое отношение, которое он сам впоследствии характеризует таким образом: "Волшебный круг русской литературы не отпускал" (22, с. 843). И своих дочерей он во многом воспитал на русской литературе. Он писал: "Мои дети могут считать своим идейным отцом Левина" (18, с. 244).

Говоря о своем дебюте в литературе, он и здесь употребляет русское мерило: с гордостью отмечает, что первая опубликованная новела "поставила его на обложке ж-ла "Ньюгат" под фамилией Горького" (20, с. 545).

Первый роман Л. Немета "Человеческая комедия" (1928) содержит десяток русских литературных реминисценций, от Арцыбашева до Толстого, а главный – автобиографический – герой, уединяясь от городской суеты, в числе "нескольких дорогих сердцу книг" берет с собой и два-три русских романа. Главная героиня романа "Ужас" Нелли Карас, задушив своего мужа, сопоставляет содеянное с поступком Раскольникова. В течение пяти лет, в 1932–1937 годах писатель один выпускает – пишет и редактирует – журнал "Тану" (Свидетель). Думается, что сам по себе этот факт также несет на себе влияние Достоевского с его опытом "Дневника писателя". Многочисленные и разнообразные по темам эссе в журнале содержат сотни русских литературных аллюзий.

Перевод "Евгения Онегина" работы К. Верци, выдержавший в свое время 21 издание, Немец знал с молодости. Однако имя А.С. Пушкина он написал впервые лишь в 1952 году в своем докладе в секции перевода Союза венгерских писателей.

К драме о Пушкине венгерского писателя привели, с одной стороны, труднейший период его жизни, с другой – одно конкретное литературное поручение.

⁶ Спустя десять лет он напишет о русском языке: "Огромное тело дышит тут в вековой полутьме, оторвавшийся брат, который воспитывался в одном доме с нами, не попал в другие условия, пастухом, под звездное небо" (Európai utas, 1973, 664). В этом контексте интересно и стихотворение "Моя русская грамматика" (Homályból homályba, II. 1977, 384–386).

Общеизвестны те гонения, которым после 1945 года в течение почти целого десятилетия подвергало писателя коммунистическое руководство страны. Они восходят еще к 1933 г., когда в коложварском левом журнале "Корунк" он был объявлен "фашистом в литературе". Осенью же 1945 года он публично, по радио был заклеимен ярлыком "отравителя колодцев", а затем был пущен слух о его причастности к антидемократическому заговору. В феврале 1950 г. один из партийных идеологов высказался о нем в том духе, что его значимость как врага превосходит значимость как писателя (12, с. 259).

Глубинной причиной этих длительных гонений являлось, однако, нечто такое, о чем власти предпочитали не говорить вслух: это была его оценка Сталина (на что сам писатель тонко намекал и во время единственной личной встречи с ним автора этих строк в 1955 году). Речь идет о рецензии 1934 года в "Тану" на французское издание "Вопросов ленинизма".⁷ Неслучайно, что она свыше полу столетия не входила ни в одно издание произведений Немета в Венгрии: высказанную там истину не мог перенести не только "классический", но и неосталинизм даже кадаровского типа. Это подтверждается и тем, что это главное обвинение так никогда публично и не предъявлялось писателю, потому что тогда пришлось бы процитировать хотя бы главные мысли.

Л. Немец, даже еще не зная конкретных фактов периода "большого террора", уже в 1934 году увидел тиранический характер сталинской системы, ортодоксию его идеологии. Книгу Сталина он назвал "самооправданием русской политики", оказавшимся "более сильным обвинительным заключением, чем упреки и клевета критиков". К неметовскому наблюдению ("он верит в первую очередь в букву, в формулировку", "он историю хочет привести в соответствие со словами") лишь полвека спустя придет – на основе огромно-

⁷ Рецензия на "Les questions du léninisme" была напечатана в февральской книжке "Тану" в 1934 году. В течение года он возвращается к проблеме Сталина в сатирическом стихотворении "Нагромождение планов" (Utolsó széttekintés, 446). Русские читатели смогли познакомиться с рецензией лишь в годы перестройки ("Иностранная литература", 1989, № 4).

го количества изученных фактов – крупнейший американский советолог: "Весь путь Сталина как властителя можно, в сущности, рассматривать как попытку сперва насильственным путем воплотить свою иллюзию в действительность, а потом, когда он потерпел неудачу, заставить поверить в то, что это произошло" (4, с. 22). А такие афористические характеристики вождя как "ограниченный человек", "упрямец", "величайший схоластик", который "хочет спустить русский потолок до высоты собственного лба", потому что "не способности политика недостает Сталину, а политической гениальности", "он – самый верный ученик Ленина, но ничуть не более этого" и т.п., в атмосфере 1948–56 гг. были равнозначны богохульству.

Следовательно, в конечном итоге – так же, как и у Булгакова – противостоянием Сталину можно объяснить то, что власть обрекла Ласло Немета на почти десятилетнее молчание, посадила его, как он сам выразился, на "скамью галеры" (14, с. 521–623). Это вынужденное занятие, "галеру" он, однако, смог превратить в своеобразную "лабораторию": за семь лет перевел около 10 тысяч страниц художественной литературы (в первую очередь русских классиков – см. 22, с. 821). За это время у него накопилось и множество собственных творческих планов, что вызвало в нем "свинцовое отравление ненаписанных и ненапечатанных букв" (22, с. 812).

Своего рода "галерой" стала и для Булгакова полученная от Сталина в качестве "милости" работа в МХТ. Мы знаем: он высоко ценил этот театр, где в конечном итоге мог заниматься творческой работой (его инсценировки "Войны и мира", "Мертвых душ", "Дон Кихота" на десятилетия определили судьбу этих классических произведений на советской сцене; его работа артиста в ряде спектаклей стояла на уровне лучших профессионалов). И все же тот факт, что это было для него лишь вторичным по отношению к параллельно создаваемым (без малейшей надежды увидеть в напечатанном виде) собственным произведениям, не мог не наполнять его горечью. Это получило самое заметное выражение в "Театральном романе", в котором современникам предстала не только "безграничная... любовь", но "и злоба, и слезы" (3, с. 296). Созвучно этому и наблюдение другого современника о романе: "Этой рабо-

той как бы придумал лекарство самому себе, освобождаясь от тех обид, которые причинил ему театр" (3, 451). Елена Сергеевна даже через три десятилетия как доминантное свое впечатление подчеркивала, "как ненавидел этот театр Булгаков" (10, с. 455).

Возвращаясь к Немету, напомним: несмотря на то, что своими переводами с русского он создал невиданный до него уровень качества прозаического перевода в Венгрии, он справедливо сетовал даже в 1965 году, когда в связи с приездом М. Шолохова его "вытащили в Будапешт": "Меня перевели или переводят на все европейские языки, только от русской публики я тщательно изолирован, а ведь нет другого венгерского писателя, который столько труда, интереса, мысли вложил бы в дело распространения русской литературы, как я" (22, с. 86).

Была у него на "галере" еще одна работа, которая максимально приблизила его к творчеству Пушкина. Примерно одновременно с докладом в Союзе писателей издательство Академии наук заключило с ним договор о переводе книги Д. Благого "Творческий путь Пушкина". На весну 1953 года приходятся те "пятимесячные мучения" (16, с. 264), которые причинил ему перевод многостраничной монографии: "Мне пришлось прокрутить через машинку текст такой безбожной трудности, с какой я как переводчик еще не встречался" (15, с. 252). Главное "приобретение" от этой работы, пожалуй, в это время он еще не осознал: им оказалось детальное знакомство с творческим путем Пушкина.

И тут дело приняло совершенно абсурдный оборот: перевод одного из величайших венгерских стилистов XX века был... отвергнут. Через пять лет Немет оценит это как "мечь-антипатию цехового противостояния" (16, с. 264), что – по признанию одного из известных переводчиков – стало частью гонений: его просто хотели вытеснить с нивы перевода под предлогом "порчи языка".

"Западня" Ласло Немета рождается в результате переплетений двух моментов – нового этапа гонений на него и написания биографии Пушкина.

В 1958 году в Москве выходит первый русский перевод произведения Л. Немета – драма "Галилей". В октябре следующего года писатель впервые посещает СССР. В трехнедельный маршрут

входит и Ленинград. "Здесь я приобщился к духу Пушкина", – писал он после посещения Царского Села и музея-квартиры на Мойке.

После поездки ему поручают перевод "Бориса Годунова" для наиболее полного венгерского издания сочинений Пушкина. Несомненно, именно ленинградские впечатления сыграли решающую роль в том, о чем он сказал в интервью: "Хотя я был завален собственными писательскими планами, я не смог отказаться от предложенной возможности" (20, с. 569).

В следующем году в статье о своих переводах с русского Немет уже формулирует главный тезис о Пушкине: "Этот денди, этот человек чистых линий, удивительным образом знал о России все, что только можно было знать, и для подробного раскрытия чего русской литературе после его смерти понадобилось еще полвека" (18, с. 191).

Лишь изучение рукописей в будущем сможет дать ответ на то, каким образом в писателе созрел тот образ Пушкина, который воплотился в написанной в 1966 году книге. Это лучшая обобщающая работа в Венгрии еще и потому, что она на каждой странице будит ассоциации с параллельными явлениями в самой венгерской литературе. Немет определяет место поэта как *основателя литературы* (одно время именно так он думал назвать книгу).⁸ Драма "Западня" стала как бы "драматическим осколком" (18, с. 613) от нее, ее "эпилогом" (19, с. 7).

На вопрос о причине написания этого "эпилога" он дал следующий ответ: "Теперь, по окончании работы, библиотеки требуют обратно книги, по которым я работал, и я подумал: Эх, не верну их, пока не пересажу в сердца читателей сочувствие, страх и восхищение" (22, с. 681). За формулировкой, рассчитанной на "широкую публику", скрыто желание – уже в который раз – выразить свое собственное ощущение западни, и на этот раз – в глубоко прочувствованной судьбе русского поэта.

⁸ Немет и сам питал такие амбиции: в 1926 году в письме Ошвату писал: "Хочу стать организатором духовных сил Венгрии" (Megmentett gondolatok, 633).

Переплетение в сознании Немета то и дело возобновляющихся гонений на него с материалом о Пушкине (добавим: в том числе и нападок на него, вызванных пьесой о поездке в СССР, в ходе которой он обрел как бы человеческий контакт с Пушкиным) – вот узел мотивов, из которого "драматическим осколком" – ценой труда примерно в полгода – возникает "Западня".

Жанр

Булгаковская параллель наблюдается и в выборе жанра. Русский писатель даже не в двух, а в трех жанрах смог выразить все, что накопилось в нем от мыслей о Мольере: то, что после драмы "Кабала святош" (1930–36) и "мольерианы" "Полоумный Журден" (1932) он считал необходимым непосредственно высказать, он сформулировал в *биографическом эссе* "Жизнь господина Мольера" (1933).

Следовательно, возникновение, жанр и даже время написания "Западни" не являются случайными. (Добавим, и Неметом при написании биографического эссе "Пушкин" руководило не одно "просветительское" намерение: венгерские публикации к юбилею 1937 года, и в первую очередь статьи Эдгара Ивана Надя (см. 8, с. 115–116), на основе последних достижений советской пушкинистики уже достаточно полно донесли до отечественного читателя основные факты, приведшие к дуэли на Черной речке.) А когда он "как следует познакомился" (20, с. 569) с творчеством Пушкина, тогда возникло в нем – на основе личного бытия – в виде драматической ситуации представление о личной западне. Тут вступил в действие тот же механизм, что и при написании "Галилея", "Сечения" или "Апацаи".

И у него – как у Булгакова – мы находим раскрытие темы в третьем жанре. Под названием "*Под текстом*" он дает "Первому постановщику "Западни" (таков подзаголовок) подробные инструкции, как бы "подтекстовые внушения" автора. На этих двадцати страницах мы имеем по существу третье произведение Немета о Пушкине: психологические комментарии необычайной глубины

(см. 16, с. 409–430).

Судьба писателя на востоке Европы

Обе драмы посвящены судьбе писателя в Восточной и Центральной Европе, тому процессу, в ходе которого в конфликте художника с властью "великая душа и талант" искалечиваются, а затем и погибают в поставленных им силках.

Великие писатели этого региона в 19–20 вв. часто неизбежно противостояли верховным вершителям судеб их народов. В силу деспотического характера режимов в их отношениях исключалась возможность делового и равного диалога. Слова, которыми заканчивается подробная инструкция режиссеру, в той или иной мере относятся не только к николаевской России: "Это Азия, автократическая страна: неприятную истину здесь заставляют замалчивать, и тот, кто оказывается внизу, должен строить хорошую мину при своем позоре" (17, с. 430).

Тираны, с которыми соприкасались наши авторы и их общий герой, в общении с людьми духа, кроме прочих общих черт, пользовались и немалым даром актера. Незаурядное актерское дарование Николая I, ("разыгрывал прямодушного солдата, рыцаря своего слова, джентельмена" – 5, с. 138), роднит его со Сталиным. Авторы книг о последнем отмечали его "большое актерское дарование", "чрезвычайную сценическую одаренность" (4, с. 21). Он любил прятать свое подлинное лицо за лицемерной маской доброго покровителя (как в телефонном разговоре с Булгаковым). Портрет же "лучшего венгерского ученика" последнего, созданный Л. Неметом после встречи с Матиасом Ракоши в июле 1954 года, сплошь состоит как бы из мозаичных черепков его "актерничания" (16, с. 282–290).

Ответами на нежелание обращаться с ними на равных звучат весьма близкие по духу приговоры писателей. Булгаков в пьесе о Николае (и не только о нем) пишет: "В стране неограниченная власть вручена недостойным людям, кои обращаются с народом, как с невольниками" (1, с. 207). Немет суммирует свои впечатления о Ракоши теми же словами, которые он написал о Сталине: "примитивный человек" (и в рецензии 1936 года, и в очерке о встрече),

добавляя (о Сталине): "Но если подумать, что этот человек сидит над Россией..." и (о Ракоши): "Значит, и столько "мудрости" достаточно для того чтобы управлять народами?" (16, с. 290).

Стремление власти контролировать творчество (и даже жизнь) писателя ярко проявилось в личной цензуре Николая I по отношению к великому поэту и в поведении, показанном в "Последних днях" (Немет употребляет выражение "держал в руках А. Пушкина") (20, с. 343), так же, как в естественной для Сталина ситуации: он – последняя инстанция, где решается судьба Булгакова. После этого (хотя факт такой параллели не мог быть известен следующему "вождю") Ракоши также, как само собой разумеющееся, воспринимает свою роль вершителя судьбы венгерского автора (и даже "тот факт, – пишет Немет, – что я жив, он возводит себе в заслугу" – 16, с. 284).

Формулирование обвинений в адрес Булгакова Сталин уступил "специалистам" – многочисленным партийным критикам и рецензентам, в один голос твердившим в течение многих лет об антисоветском характере, мистицизме и прочих "грехах" писателя. Ракоши сам взялся изложить своему "подданному" основные "пункты": что своей "проповедью третьего пути" Немет помогал фашизму, что теперь он оторван от социалистической действительности т.д.

В ответах – прямом и косвенном – писателей заслуживет внимание близкая по своей внутренней сущности мысль. Булгаков подчеркивает свои "великие усилия *бесстрастно стать над красными и белыми*" (3, с. 27), Немет же мотивирует историческую в основном тематику своего художественного творчества после 1945 года: "Я пытался втолковать ему, что у меня не было необходимых для художника впечатлений об их мире" (16, с. 285).

У тиранов свои закономерности обращения с людьми мысли. По этой причине оба писателя были на долгое время – Немет на целое десятилетие, Булгаков же до конца своей жизни – отлучены от участия в живой литературе. При этом никакого значения не имели *факты*: ни произведения (они вообще не могли дойти до публичной оценки), ни система взглядов (Булгакову было чуждо фрондерство, "подкусывание советской власти под одеялом" (3, с.

441), Л. Намет искренне раскрывался навстречу социализму, в частности, планам культурного подъема масс и т.д.). Официальные ярлыки ("внутренний эмигрант", "сторонник третьего пути") однозначно и надолго оттирали обоих на периферию видимой читателями литературной жизни.

Главное различие в их личных судьбах обуславливалось тем, что основная часть их творческого пути относится к различным историческим этапам сталинизма: Булгаков жил и умер еще на восходящей его ветке – при Сталине, Л. Намет же создавал наиболее важные свои произведения уже на нисходящей – после 1953–56 гг.

В силу этой исторической причины Немету "повезло": его вынужден был "вызволить" с "галеры" еще сам М. Ракоши, который после встречи распорядился присудить писателю премию им. А. Йожефа (даваемую, кстати, обычно, молодым талантам; как не вспомнить тут камер-юнкерство Пушкина?!), и этим фактически вернул его в большую литературу.

Удел же Булгакова – полная экскоммуникация: среди 600 делегатов первого съезда писателей ему не нашлось места; постановка "Мольера" в 1935 г. была разгромлена в "Правде"; в 1946 г. на осторожный зондаж о возможном издании "Мастера и Маргариты" последовал уже знакомый ответ партии: "Не время!" Происходило все точно по мысли Немета: писатель "многократно уменьшался в масштабах, поскольку политики так решили" (16, с. 288). Посвященная Булгакову статья в КЛЭ (1962) в 31 строку равнялась статье об А. Вербицкой, но вдвое уступала, напр., напечатанному о Вс. Кочетове. В последней 4-томной академической истории русской советской литературы (1967–71), где многочисленным пигмеям от пера отведены пышные монографические главы, наш автор лишь бегло упомянут 5 раз. Булгаков превращался, по выражению Б. Пастернака, в "незаконное явление" (1, с. 19).

Немет уже в своей книге о творчестве Пушкина сформулировал: "Его жизнь – это история суживающихся кругов и все большей нехватки воздуха" (17, с. 248), (отметим совпадение мысли Немета с неизвестным ему выражением А. Блока: "Пушкин умирает от отсутствия воздуха" – 1, с. 19) и доказал это подробным показом

жизненного пути – через налетающие друг на друга формы западни. Его конклюдия служит одновременно ключом и к композиции драмы: "Тот, кто трагедию на манер древних греков рассматривает как западню Судьбы, с трудом мог бы найти более изощренно спланированную смерть и более страшного мучения, чем у Пушкина; лишь подсознательный страх, растянутый на десятилетия, нужно сконцентрировать в события последнего года, последних месяцев" (17, с. 260).

У обоих писателей тесно связана с творчеством в целом и пьеса о Пушкине.

Соотношение истории и этики – одна из центральных проблем у обоих. Даже полновластный коллега-противник А. Фадеев вынужден был, с трудом скрывая зависть, признать о Булгакове: "Он – человек, не обременивший себя ни в творчестве, ни в жизни политической ложью, путь его был искренен" (2, с. 194).

Ласло Немет, после десятилетия гонений нашедший возможность рационального компромисса с представителями власти в 60–70-е годы (рассмотрение этой проблематики не входит в задачи данной статьи), писал под конец жизни: "Нет сомнения, что писатель не всегда может жить так, как это внушают ему его идеи. [...] Я сам сделался драматургом как раз благодаря компромиссу между идеями и образом жизни." "Западня", оказавшаяся его предпоследней драмой, говорит о том же: "Та печальная роль, печальная видимость, в которую оказался зажат великий русский поэт, куда злее, чем у любого современного венгерского писателя, и тем не менее, его литературное начинание – создание русской литературы не потерпело фиаско" (20, с. 611).

Булгаков в судьбе Мастера, чей образ в эти годы под его пером получает окончательное оформление, возводит на пьедестал суверенитет художника, готового ради нетронутой чистоты произведения согласиться и на вытесненность из мира. Его Мольер – символ трагедии зависимости, эта фигура олицетворяет возможные пути компромисса с данностями жизни. Против его Пушкина в отчаянной атаке объединяются верховная власть и разномастная мелкота в единственно доступной для них частной сфере. В драмах 30-х годов его волнует противостояние государственной системы и

художника, подвергаемого централизованной унификации ("Блаженство" и "Кабала святош" – 1, с. 597). В своих антиутопиях ("Адам и Ева", "Блаженство", "Иван Васильевич") он ведет острую полемику с современной советской литературой в вопросе о судьбе человеческих ценностей в настоящем и будущем (см. 1, с. 587–602).

Для Немета драма о Пушкине как бы суммирует человеческое поведение целой галереи персонажей. Если врач Холли (в пьесе "Под башмаком жены") жертвует своими человеческими и профессиональными стремлениями под общим давлением враждебного обывательского окружения и ставшей для него бременем эгоистической семьи, на другом полюсе профессор-историк Шаркань именно потому становится монстром, чудовищем ("Чудовище"), что во имя абстрактной морали согласен на борьбу с самим собой и своим окружением. "Западня" – это как бы соединение этих двух крайностей: Пушкин возвышается и как человек, соглашаясь на трагическую гибель. Автор монографии о Немете пишет: "Западня" – это драматический близнец романа "Милосердие", служащего как бы синтезом его творческого пути" (23, с. 156). (В том же смысле пьесу об Апацаи Немец называл "родной сестрой" написанному о Ж. Батори и К. Бетлен (см. 15, с. 179). У Булгакова связь между такими "парными" произведениями, как "Белая гвардия" и "Дни Турбиных" или "Иван Васильевич" и "Блаженство" еще теснее). Хотя пьеса "Александр Пушкин" вряд ли занимает такое же акцентное место, наше сопоставление, возможно, показывает: три пьесы о писателях второго драматического периода Булгакова примыкают к венчающему творческий путь роману о Мастере, составляя своеобразную идейную параллель.

Здесь уместно обратить внимание на два момента еще одной драмы Немета о писательской судьбе. Это "Петефи в Мезёберене", в которой рассказывается о последних днях поэта-революционера в кругу близких перед отправлением на фронт в июле 1849 года.

Нельзя не понять внутреннего родства между словами уже чувствующего свою близкую гибель Пушкина в "Западне" ("И поэт должен быть зажат, связан. Пусть он познает позор незащищенности, как любой мужик.") и признанием Петефи, отправляющегося в роковой путь: "Раз подписал долговой лист, иди и

расплачивайся, даже если это грозит гибелью" (21, с. 643).

Заключительным, весомейшим словом звучит пророческое восклицание Петричне: "Убийцы!", обращенное к "доброжелателям" венгерского поэта. Этот же мотив становится приговором в завершающих сценах обеих рассматриваемых нами драм. У Булгакова в сцене на улице его высказывают студент, читающий "На смерть поэта", и поднимающийся на фонарь офицер. (Здесь он выражен различными частями речи: "убит", "убили", "убийца", "убийство" – 1, с. 206–207). В "Западне" факт убийства осознают представители обоих станов. Пушкин признается: "Сразили" (17, с. 402). Александра бросает в лицо Натальи: "Это ты его убила!" (17, с. 395). Жуковский потрясенно признает: "Терпим, чтобы на наших глазах вели его на казнь" (17, с. 401). Нессельроде не скрывает: "Его убили" (17, с. 401). Геккерен хладнокровно констатирует: "Расправились с ним" (17, с. 404).

Система образов

Вопрос, почему присутствует на сцене главный герой Немета, звучит странно, лишь пока не вспомним драму Булгакова, где сам главный герой своей персоной, голосом, жестами не появляется. Известно, что Б. Захава, впервые намеревавшийся поставить пьесу в Театре им. Вахтангова, считал это существенным недостатком, и до сих пор есть в России театры, идущие на его "исправление".

Физическое отсутствие булгаковского Пушкина диктовалось точной психологической интуицией автора. В сознании нескольких поколений русских зрителей крупнейший национальный поэт уже настолько превратился как бы в собственную скульптуру, что в результате его появления на сцене зритель невольно был бы занят сравнением увиденной фигуры со своим собственным, сформировавшимся с детства образом. Поэтому в "Александре Пушкине" поэт лишь мелькает в начале и конце, зато все сорок персонажей заняты исключительно им. В пьесе он присутствует своими произведениями: их цитируют самые разные персонажи из обоих лаге-

рей. Цитаты составляют даже обрамление пьесы: она начинается строками из "Зимнего вечера" (это Александра напевает слова романса Яковлева) и кончается ими же (полицейский шпион, посланный в дом поэта, а теперь сопровождающий его гроб, повторяет их в снежную ночь, в который раз снова и снова удивляясь возможности столь сжатого выражения действительности). Исключительно музыкальный Булгаков не только эту пьесу начинает с песни. В начале "Дней Турбиных" Николка поет частушку, возникшую при Петлюре. "Бег" открывается хором монахов. В начале сцены "Зойкиной квартиры" с патефона раздается рондо Мефистофеля из "Фауста". Некоторые пьесы венгерского писателя начинаются с шумовых эффектов, но это не песни: автомобильный гудок в "Пансионе Матиаса", свист подмастерьев в "Петефи в Мезебере-не", собачий лай в "Гибнущих венграх".

В шести картинах "Западни" мы и видим и слышим того, чье имя раздается как эхо и в остальных девяти. Над венгерским автором не висел дамоклов меч всеобщего знакомства зрителей с центральной фигурой. Наоборот: он должен был писать пьесу, ежеминутно сознавая ту пропасть, которая была между "всё" (известное ему лично о русском поэте) и "ничего" (у широкого зрителя). Именно для того, чтобы заполнить этот пробел, он должен был внести в пьесу большое количество фоновых знаний, "лишних", избыточных для русских (многочисленные факты жизни поэта, фигуры верховной бюрократии, Геккерена и Дантеса, "лекция" о развитии русской литературы и т.д.), включить в число действующих лиц Белинского и Гоголя (они в указанное время не были у Пушкина) и т.д. Все это там и тогда, для среднего (и даже интеллигентного) венгерского зрителя 60-х годов было необходимым подспорьем для того, чтобы он мог вообразить судьбу создателя русской литературы.

Здесь уместно коснуться вопроса соотношения сил, выражающегося в цифровых пропорциях персонажей. Если у Булгакова почти половина всех 40 индивидуализированных персонажей вредит Пушкину, всего 5 ему помогают, а остальные равнодушны, то в "Западне", где ровно вдвое меньше персонажей, мы видим такой же негативный перевес (8-6-4), хотя сцены с Гоголем, с Белинским

как бы расширяют лагерь сторонников, который, однако, все же не в состоянии отстоять поэта от расправы, спланированной уже в первой картине.

Пространство и время.

Исследователи уже отмечали, что выбор места в пьесе Булгакова (две трети сцен происходит в салонах) показывает: судьба Пушкина решается на пограничной полосе жизни личной и светской. Только одна сцена связана с официальным местом: четвертая, у Дубельта, действие происходит ночью, и царь сюда приходит как частное лицо, все это служит сокрытию подлинных движущих сил развития интриги (11, с. 310).

В "Западне" также доминируют места враждебного стана. Немет, однако, вопреки стандартам, делит сцену вертикально: верхняя часть, свет, мир интриг подковообразно окружает нижнюю, изображающую кабинет поэта, тем самым и визуальнo разъединяет их, отодвигает первую от зрителя и пространственнo, "в измерение позолоты, ложного блеска, иллюзий" (17, с. 325), в то время как терзания поэта в полуокруженной сверху маленькой комнате олицетворяют "действительность нашей жизни".

Указанным выше, в связи с отсутствием/присутствием Пушкина на сцене у Булгакова/Немета "страноведческим" различием можно объяснить "множественность" места действия у Булгакова (то, что Смелянский называет "перетеканием" пространства пьесы: от петербургской квартиры и придворного бала до избы станционного смотрителя – см. 1, с. 19) и суженность до двух мест у Немета.

То, как Булгаков решает проблему *времени*, несколько напоминает двойную сцену Немета: есть, с одной стороны, план непосредственного действия, здесь всего четыре раза сменяются день и ночь (с абсолютным, в 7:3, перевесом последней), но присутствует и прошлое: все четыре действия пронизаны воспоминаниями о том, что происходит в предыдущие месяцы или годы. Это закрепляет в зрителе мысль о том, что происходящее на его глазах было предрешиено в прошлом.

Немет передаёт два плана времени непосредственно. Здесь реализуется уже цитировавшаяся выше мысль автора относительно западни Судьбы: в события последних месяцев он как бы впрессовывает все то, что давило на поэта в течение десятилетий. Трёхмесячное сценическое время, разделенное всего на две части, он дробит на 15 картин, и от этого действие получает почти кинематографическую скорость. (Местами, на "стыке" картин наблюдается чуть ли не монтажный прием.) Другую пропорцию (9:5) обретает здесь и смена дня и ночи, и в результате этого приема свет преобладает над тьмой, что косвенно как бы передает моральное поражение сил, объединившихся для преодоления света.

Спираль и синонимы

Развертывание элементов сюжета, реализующееся в трагедийной композиции булгаковской пьесы, высвечивает спиралеобразность действия, направляемого из Зимнего дворца: оно в своем движении соприкасается с различными сторонами, кругами и лицами, и в конечном итоге уничтожает, подобно смерчу проглатывает центральную фигуру.

Этот прием спиральности не мог не использовать в композиции и Л. Немет. Специфическим, однако, у него является все же другое. Это синонимически появляющийся и в заглавии произведения мотив *капкана*, который выражает одну из центральных ситуаций в исторических драмах автора: его Сечени "зажат в капкан судьбы" так же, как и Галилей "в клещах" инквизиции, а полководцу Гёргеи, ушедшему в клагенфуртскую ссылку, грозит "моральная яма" (13, с. 328, 330).

Эта метафора служит и для выражения его собственной бытийной ситуации. Еще в 1948 г. Немет писал в предисловии к своим историческим пьесам: "Эти драмы все возникли одним и тем же способом. Страдание, подобно волку, настигало автора, и когда уже не было иных способов спасения, он оборачивался и заглядывал зверю в глаза" (15, с. 180)

Разнообразное стилистическое оформление образа пушкин-

ского капкана начинается уже в книге о биографии поэта. В восходящую линию выстраиваются здесь тюрьма Царского села ("клетка свободы", южная ссылка, сжимающееся в Одессе "кольцо", "тесная клетка" Михайловского, Петербург, где сам царь является его цензором, затем болдинский карантин и все завершается "сетями" власти и семьи (17, с. 248–249, 252–253, 255, 258, 261).

А в драме Немет находит десять различных способов для вариаций выражения бытийной ситуации, ставшей роковой для героя. Сологубу Пушкин жалуется еще лишь на "нехватку воздуха", и чувствует себя "закованным в цепи, умирающим узником", вспоминает бессарабское гнездо как "тесную тюрьму" (17, с. 334). "Даже в тридцатом у меня не было понятия о том, какой западней может стать жизнь вокруг человека" – слышим в этой же сцене (17, с. 335). В разговоре с Александрой он дает такое определение своему положению: "Воробышек чирикает в огромном кулаке" (17, с. 357). Отправив письмо Геккерену, он признается: "Меня заманили в ловушку" (17, с. 380). "Ты такая же узница, как и я" – предупреждает он Наталью (17, с. 382). Гоголю говорит: "С тех пор, как я живу, я попадал из одной клетки в другую" (17, с. 387). При виде смертельной раны он осознает: "Я не смог разорвать сетей" (17, с. 401). И последнее: "И поэт должен быть связан по рукам и ногам" (17, с. 402).

Все эти дефиниции социально-психологического диагноза, сформулированные с необычайной вариативностью, в инструкциях для режиссера под заглавием "Под текстом" Л. Немет обобщает в универсальной метафоре "*адская воронка*" (*pokoltölcsér* – 17, с. 410).

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М.А. Пьесы 30-х годов. Составление и общая редакция А.А. Нинова. СПб., 1994.
2. Бэлза И.Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М.А. Булгакова). In: Контекст. 1980. Литературно-теоретические исследования. М., 1981.
3. Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.
4. Конквест Р. Сталин сегодня. (Перевод Ирины Ниновой). In: "Всемирное слово/Lettre internationale", СПб., 1994, № 6.

5. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Л., 1983.
6. Нинов А.А. М. Булгаков и театральное движение 1920-х годов. In: М.А. Булгаков. Пьесы 20-х годов. Л., 1989.
7. Переписка М. Булгакова с В. Вересаевым. In: "Вопросы литературы", 1965, № 3; "Литературная Россия", 1987, 17 апреля; "Знамя", 1988, № 1.
8. Феньвеш Иштван. Из истории венгерской литературной русистики (Иван Эдгар Надь, 1876–1947). – Magyarok és szlávok. Dissertationes slavicae. Szeged, 1993.
9. Чудакова М. Жизнеописание М. Булгакова. In: "Москва", 1987, № 6.
10. Чуковский К. Дневник (1930–1969). М., 1994.
11. Heltai Gyöngyi. Bulgakov Poszlednyie dnyi c. drámája. – Studia Russica, VII. Bp., 1984.
12. Horváth Márton. Lobogónk: Petőfi. Szikra, Bp., 1950.
13. Kocsis Rózsa. Minőségesszmény Németh László szépírói műveiben. Megvető, 1982.
14. Németh László. A kísérletező ember. Magvető és Szépirodalmi kiadó, 1973.
15. Németh László. Életmű szilánkokban, II. 1989.
16. Németh László. Homályból homályba, II. 1977.
17. Németh László. Kísérleti dramaturgia, II. 1972.
18. Németh László. Megmentett gondolatok. 1975.
19. Németh László. Negyven év – Horváthné meghal – Gyász. 1969.
20. Németh László. Sajkódi esték. 1974.
21. Németh László. Szerettem az igazságot, II. 1971.
22. Németh László. Utolsó széttekintés. 1980.
23. Cs. Varga István. Tanújelek. Írások Németh Lászlóról. Magvető, 1987.